

« Le soleil brille pour tout le monde, mais bien des gens sont à l'ombre »

Christian Guay

Number 75, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28034ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, C. (1995). « Le soleil brille pour tout le monde, mais bien des gens sont à l'ombre ». *Jeu*, (75), 128–132.

Cent fois sur le métier

Christian Guay



Dessin : Jean-Pierre
Langlais.

« Le soleil brille pour tout le monde, mais bien
des gens sont à l'ombre¹ »

Depuis quelques mois, des associations d'artistes comme l'Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD) et l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ) négocient des ententes collectives avec des associations de producteurs comme l'Association des compagnies de théâtre (ACT), les Théâtres unis enfance jeunesse (TUEJ) et les Théâtres associés inc. (TAI). Ces négociations soulèvent différents débats et points de vue qui méritent d'être questionnés.

En 1988, le gouvernement du Québec a mis en application la Loi sur le statut professionnel et sur les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (loi 90). Cette loi donne maintenant aux associations reconnues le droit d'obliger un producteur à négocier une entente collective. Pour se faire reconnaître, une association doit démontrer, devant une commission gouvernementale, qu'elle rassemble la majorité des artistes d'un secteur d'activité.

Par exemple, l'APASQ — qui regroupe des membres des disciplines suivantes : mise en scène, régie, conception de décors, de costumes, d'éclairages, de son, d'accessoires, peinture de décors, direction de production, direction technique et assistance à toutes ces disciplines —, s'est vu reconnaître, devant la Commission de reconnaissance des associations d'artistes (CRAA), le droit de négocier des ententes pour tous les concepteurs

1. Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Le Robert, Paris, 1989, p. 1070.



L'écrivain dans sa mansarde.
Illustration tirée de l'ouvrage de Gérard Gengembre, *À vos plumes citoyens ! Écrivains, journalistes, orateurs et poètes, de la Bastille à Waterloo*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1988, p. 42.

de décors, de costumes, d'éclairages et de son, mais non pour ses membres des autres disciplines, parce que selon cette commission les autres disciplines ne représentent pas des créateurs ou des interprètes (la loi s'applique aux artistes, et selon l'article 2 « l'artiste est une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète [...] »).

Il est sûr que les producteurs voient d'un très mauvais œil ces nouvelles associations qui se font reconnaître par la CRAA. Ils ont l'impression que toutes ces ententes collectives de travail vont nuire aux productions théâtrales. Mais au contraire, si les règles du jeu sont claires pour toutes les parties, les productions ne s'en porteront peut-être que mieux.

Si l'on examine bien les enjeux, on voit, en effet, que tout le monde peut profiter de ces ententes. Un syndicat comme l'UDA permet maintenant de garantir aux comédiens des conditions de travail minimales dans le processus de production théâtrale. Par exemple, pour ce qui est des horaires de répétitions, on s'est habitué à respecter un nombre

minimal d'heures, à prévoir des pauses et des congés ; aujourd'hui personne ne remet en question ces principes. Les autres artisans de la scène désirent eux aussi que l'on compose des contrats types pour normaliser les conditions de création.

Depuis quelques années, je travaille comme directeur de production pour de petites compagnies et je me retrouve donc bien souvent entre l'arbre et l'écorce, entre le producteur et l'artisan. Les conditions de production, surtout dans les petites compagnies qui sont peu subventionnées, deviennent de plus en plus difficiles. Pour réaliser des œuvres scéniques, les producteurs doivent sabrer dans les coûts de production.

On exige couramment des artisans qu'ils fassent des miracles avec de petits budgets et de petits cachets. Leur générosité est presque toujours tenue pour acquise, et leur isolement souvent encouragé par le marché libre ; le silence ou le tabou entourant toute révélation concernant les normes d'engagement et de rémunération les incitent à accepter de travailler dans des conditions très exigeantes avec peu de ressources. On se dit que c'est la conjoncture qui veut cela, que les contrats sont rares et que, si l'on en refuse un, quelqu'un d'autre va l'accepter. Mais, il faut se rendre à l'évidence, ce n'est pas aux artisans à subventionner ainsi indirectement les productions et la culture.

Il est donc essentiel que l'on détermine ensemble les conditions et les normes minimales de travail qui permettront à tous de mieux fonctionner.

Jusqu'à présent, les ententes ont porté sur les clauses normatives entre les concepteurs et les producteurs. Ce que les concepteurs veulent déterminer, ce sont les normes relatives à la conception et à la réalisation, aux crédits, aux droits d'utilisation, aux droits de suite ; les normes relatives à l'engagement et les normes générales relatives à la production, aux échéanciers de travail, aux réunions de production, au montage et aux horaires en salle.




Les producteurs sont sur la défensive, car ils ont peur de se retrouver pieds et poings liés. Mais la plupart de ces demandes représentent des règles minimales qui avaient déjà cours de façon plus ou moins tacite entre les artisans de la scène et les producteurs. Mais comme ces normes n'étaient pas obligatoires, les producteurs pouvaient toujours donner l'impression de faire des faveurs aux concepteurs ; maintenant qu'on les oblige à les respecter et qu'ils s'y sentent forcés, ils croient perdre leur pouvoir et leur marge de manœuvre. Tout le monde au fond pratique ce métier avec passion, et ces ententes ont pour but d'enlever une pression importante dans les relations de travail entre les différentes personnes qui élaborent un spectacle. Le meilleur exemple est sans aucun doute celui des comédiens. Les ententes entre l'UDA et les producteurs n'ont pas affecté de manière négative les relations entre les compagnies de théâtre et les comédiens, qui ne sont pas moins efficaces dans leur travail d'interprétation, et on trouve légitime aujourd'hui de leur fournir un cachet minimum et des conditions de travail équitables. Pourquoi en serait-il autrement des auteurs ou des autres artisans de la scène ?

Un des aspects de l'entente entre les producteurs et les concepteurs porte sur la paternité de l'œuvre scénique. Les concepteurs veulent conserver leur droit d'auteur pour le travail de conception, avec tout ce que cela suppose, et les producteurs ne veulent pas perdre une partie de leur pouvoir, ou de leur investissement.

« Le soleil brille pour tout le monde, mais bien des gens sont à l'ombre ».
Illustration tirée de l'ouvrage de Gérard Gengembre, *À vos plumes citoyens ! Écrivains, journalistes, orateurs et poètes, de la Bastille à Waterloo*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1988, p. 43.

M^e Normand Tamaro, un spécialiste du droit d'auteur, établit une nette distinction entre la propriété du droit d'auteur et la propriété du support d'une œuvre (sur la question du droit d'auteur, je vous invite à consulter son ouvrage : *le Droit d'auteur, fondements et principes*, Presses de l'Université de Montréal, 1994). Selon lui, il ne faut pas confondre ces deux « droits », car ils sont soumis à des règles différentes.

Dans une certaine mesure, les concepteurs possèdent un droit d'auteur sur l'œuvre scénique, tandis que les producteurs possèdent un droit de propriété ordinaire. Si le premier s'intéresse à une chose immatérielle qui surgit de l'esprit, le second porte sur le support d'une œuvre. Un concepteur de décor ou de costume réalise une œuvre telle que définie dans la Loi sur le droit d'auteur. Cette œuvre, c'est le concept du décor ou du costume et non les matériaux (bois, métal, tissus) avec lesquels l'œuvre s'est matérialisée. Pour toute œuvre, un concepteur dispose de droits d'auteur et de droits moraux qui découlent de la Loi sur le droit d'auteur. En vertu de cela, il est le seul à pouvoir revendiquer sa création ou la communiquer sous quelque forme que ce soit. Au mieux, le producteur peut prétendre être le propriétaire du support de l'œuvre, mais le droit d'auteur limite ce droit de propriété. Cela signifie que, sans l'autorisation du concepteur, le producteur ne peut ni la reproduire, ni l'exposer en public, ni la modifier.



Les artisans
seront toujours
prêts à
pratiquer leur
métier avec la
même passion et
la même
abnégation, mais
pas à n'importe
quel prix.



Il existe un vide pour le moment en ce qui concerne les régisseurs, les directeurs de production et tous les assistants (à la mise en scène, à la scénographie, aux costumes, etc.), parce que la CRAA n'a pas reconnu à l'APASQ le droit de négocier des ententes pour eux sous prétexte qu'ils ne sont pas des créateurs. De plus, dans certaines compagnies (les théâtres regroupés par TAI entre autres), les assistants à la mise en scène, les régisseurs et les directeurs de production sont salariés et soumis au Code du travail. Pour les autres, qui sont pigistes, il faudra attendre que la loi 90 soit modifiée ou amendée et accepte de conférer un statut particulier à ces différentes disciplines.

De plus, une bataille s'est engagée entre l'UDA et l'APASQ relativement à la représentation légale des metteurs en scène. Chacun des regroupements essaie de faire la preuve devant la commission qu'il représente la majorité des metteurs en scène. Dans la livraison de juin de *l'Union Express*², Michel Laurence prétend qu'« il existe une continuité naturelle entre les métiers de comédien et de metteur en scène », et que c'est pour cette raison que l'UDA devrait les représenter. D'un autre côté, il n'est pas obligatoire d'être un comédien pour faire de la mise en scène, et il y a de nombreux metteurs en scène au Québec qui ne sont pas comédiens et qui ne sont pas membres de l'UDA. En quelque sorte, le metteur en scène est un auteur scénique et, en ce sens, on pourrait soutenir l'argument contraire et dire qu'il existe une affinité entre lui et l'équipe des différents concepteurs. De plus, un même individu peut appartenir à différentes associations s'il cumule plusieurs fonctions. Un comédien pourrait être auteur et aussi scénographe, et appartenir à trois associations (AQAD, UDA, APASQ).

2. Vol. 13, n^o 2, juin 1995, p. 30.

En tant que directeur de production, je ne suis représenté par aucune association auprès des producteurs. Je dois encore négocier un à un mes contrats pour prouver la nécessité de mon travail et justifier mon salaire auprès de certains producteurs. Je suis peut-être naïf, mais quand j'observe la situation, je me dis qu'il serait peut-être temps que producteurs, artisans de la scène et critiques fassent front commun pour la promotion de notre culture, à l'aube de notre souveraineté, au lieu de tirer bêtement sur la couverture du pouvoir. Il serait peut-être temps de reconnaître que le travail, effectué par tous les artistes d'une œuvre scénique, mérite d'être payé à sa juste valeur.

Les artisans seront toujours prêts à pratiquer leur métier avec la même passion et la même abnégation, mais pas à n'importe quel prix. Dans les théâtres institutionnels, la majeure partie du budget d'une production provient de subventions ou de commandites et ne sollicite nullement un engagement financier des directeurs. Alors pourquoi faire tant de cas du cachet des artisans ? Sous prétexte que la création ne s'évalue pas, la priorité budgétaire ne va jamais aux cachets mais aux autres coûts de production. Il manque toujours d'argent pour payer des cachets raisonnables. Et si on réduisait le nombre de spectacles et qu'on laissait à l'affiche un peu plus longtemps les pièces qui remportent du succès ? Certains diront que, ce faisant, moins de gens travailleront, mais quand on pense que les équipes de production varient si peu, l'argument est bien futile. Les créateurs au bout de l'année accumuleraient peut-être globalement le même revenu, mais ils auraient plus de temps à consacrer à chaque production. Pour ce qui est des autres producteurs, peu ou pas subventionnés, ils ne devraient plus s'attendre que les artisans subventionnent indirectement leurs spectacles.

Il est sûr que le problème est beaucoup plus vaste ; les subventions sont ridiculement peu élevées, et les coûts de promotion sont tellement importants qu'indirectement ce sont les médias (organismes généralement à but lucratif, ne l'oublions pas) que le gouvernement subventionne. Pour avoir droit à des subventions, les productions doivent de plus en plus prouver leur rentabilité au guichet. À long terme, c'est la recherche théâtrale qui va en souffrir, parce que les producteurs ne voudront plus prendre de risque. Le programme Exploration du Conseil des Arts du Canada, seule porte d'entrée des jeunes compagnies, vient d'ailleurs d'être aboli. Aussi est-il plus que temps que tous les intervenants de la scène se concertent et s'unissent si l'on veut que la culture continue de se développer sainement. Pour le moment, le soleil ne brille pas pour beaucoup de monde, que ce soit les artisans, les producteurs ou même les consommateurs de la culture, pour qui on devra bientôt niveler les produits culturels par le bas, afin de satisfaire la logique mercantile de l'industrie culturelle. ♦